

Peter B. Schumann

Der kubanische Film im Kontext der Kulturpolitik

“Film ist Kunst” (zitiert nach Schumann 1980: 22) – das proklamierte vor ziemlich genau vierzig Jahren, am 20. März 1959, ein Gesetz, mit dem die kubanische Revolutionsregierung eine der ersten kulturpolitischen Maßnahmen realisierte. Es war ein administrativer Akt von weitreichender filmischer und kultureller Bedeutung, denn er setzte ein einzigartiges Filmgesetz in Kraft – einzigartig, weil es meines Erachtens kein anderes gibt, das den Kunstcharakter dieses Mediums derart betont. Es bildete die Voraussetzung dafür, dass aus einer bis dahin sporadischen und kolonisierten Filmproduktion sich eine eigenständige Kinematografie entwickeln konnte.

Hinzu kam – als zweites konstitutives Element – die Gründung des *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*, des berühmten ICAIC. Auch dies war eine singuläre Einrichtung, weil sie nicht dem beschränkten Willen von Parteifunktionären ausgesetzt war, sondern eine Art Selbstbestimmungsorgan darstellte: Die Filmemacher hatten darin weitgehend die Macht (so weit das eben in einer zentralistisch verfassten Gesellschaft möglich ist). Es war von Regisseuren und Intellektuellen gegründet worden, Regisseure übten die wichtigsten Funktionen aus (auch die der Zensur bzw. der Selbstzensur), wurden zeitweise Funktionäre, bis sie sich dann wieder in Macher verwandelten. Ein weitgehend autonomes Institut, denn an seiner Spitze befand sich mit Alfredo Guevara einer der einflussreichsten Intellektuellen des Landes, ein enger Mitstreiter Fidel Castros beim Kampf gegen die Diktatur. Er machte aus diesem Filminstitut eine Art Kulturministerium (das erst 1976 eingerichtet wurde), aber auch ein Auffangbecken für manche in Schwierigkeiten mit den Dogmatikern geratenen Künstler und Schriftsteller. Es war – über lange Jahre – eine “Insel der Seligen” – wenn dieser für eine revolutionäre Institution nicht ganz angemessene Ausdruck gestattet ist.

Ein drittes, für die filmische Entwicklung essentielles Element bleibt zu erwähnen: die erste kulturpolitische Debatte zwischen der Staatsführung und den durch den gerade proklamierten, sozialistischen Charakter der Revolution verunsicherten Künstlern und Intellektuellen. Sie fand in drei Runden zwischen dem 16. und dem 30. Juni 1961 statt, zwei Monate nach der CIA-

geführten Invasion in der Schweinebucht. Die künstlerische Elite befürchtete – zu Recht – Eingriffe in die Ausdrucksfreiheit. Aber Fidel Castro erklärte in seinen berühmten *Palabras a los intelectuales*: “Dentro de la revolución todo, contra la revolución nada” (zitiert nach Schumann 1980: 39f.). Damit war der Primat der Revolution in kulturellen und geistigen Angelegenheiten festgeschrieben.

Das war für viele Filmemacher, Künstler, Schriftsteller auch kein Problem, denn die meisten von ihnen wollten diese Revolution, wenn auch die wenigsten für sie persönlich gekämpft hatten. Sie verstanden sich sogar als Avantgarde, wollten sich aber nicht von der “Retrogarde” der kommunistischen Parteidogmatiker Vorschriften über den richtigen Weg zum Realismus machen lassen.

Das sind die drei kulturpolitischen Voraussetzungen für das, was wir bis weit in die 70er Jahre hinein als “revolutionäres Kino Kubas” bewunderten. Filme, die erste Erstarrungsformen dieser Revolution thematisierten wie *La muerte de un burócrata* von Tomás Gutiérrez Alea; die auch die Schwierigkeiten mancher Intellektueller mit den gesellschaftlichen Umwälzungen zum Ausdruck brachten wie *Memorias del subdesarrollo* von demselben Regisseur; oder die den Emanzipationsprozess der Frau als Beispiel für die notwendige Emanzipation der Gesellschaft begriffen und dafür eine kohärente Ästhetik fanden wie *Lucía* von Humberto Solás; oder die den revolutionären Gestus Filmsprache werden ließen wie die Kurz- und Dokumentarfilme von Santiago Álvarez, dem ersten Internationalisten unter den Filmemachern Lateinamerikas. Kuba, das filmische Niemandsland, zeigte der erstaunten Filmwelt, dass eine adäquate Kulturpolitik eine nationale Kinematografie schaffen konnte, die den filmischen Erneuerungsschub, der damals – in den 60er Jahren – in Lateinamerika einsetzte, wesentlich mit vorantreiben sollte.

In diesem ersten Jahrzehnt, in dem die kubanische Revolution von den Bergen der Euphorie in die Mühen der Ebene finden musste, gelang jedoch nicht nur der entscheidende Durchbruch im gesellschaftlichen Transformationsprozess der Insel, die Sicherung der sozialpolitischen Errungenschaften trotz der sinnlosen und menschenverachtenden Blockade-Politik der USA. In diesen Jahren des Umbruchs wurden auch die Weichen für jene politische Entwicklung gestellt, die die Revolution deformierte und zu einem System der Intoleranz werden ließ. Am Beispiel des Films soll dies belegt werden.

Am Anfang stand nämlich nicht nur ein vorbildliches Filmgesetz, ein beispielloses Filminstitut und ein Credo, das einen gewissen Spielraum für die intellektuelle Produktion schuf, sondern auch ein Verbot, das den wei-

teren kulturpolitischen Prozess schwer belastete. Im Mai 1961 wurde der 15-minütige Dokumentarfilm *P. M.* von Saba Cabrera Infante durch die Filmbewertungskommission des ICAIC für die Kinoverwertung verboten, weil man ihn als unverantwortlich und unvereinbar mit den Zielen der Revolution betrachtete. Es war eine unabhängige Produktion – so etwas gab es in dieser Anfangsphase noch –, die mit Hilfe des Fernsehkanals der Zeitung *Revolución* hergestellt und bereits ausgestrahlt worden war. Der Film zeigte ohne besondere künstlerische Ambition das nächtliche Havanna der billigen Clubs und Kneipen, der Betrunkenen und der Tagediebe, vorwiegend Schwarze und eher das Gegenbild derer, die den sozialistischen Aufbau beförderten. Mit nüchternem Blick hatte Saba Cabrera Infante, der eigentlich Maler war, hier einen Ausschnitt der Gesellschaft registriert, der so gar nicht zu der revolutionären Solidargemeinschaft und ihrer Kampfstimmung wenige Wochen nach der Invasion in der Schweinebucht passte.

Damit wurde zugleich ein Schlag gegen die Gruppe von Intellektuellen geführt, die die vielgelesene Zeitung *Revolución* und vor allem ihre wöchentliche Kulturbeilage *Lunes de Revolución* herausgab: Carlos Franqui, Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, Pablo Armando Fernández u.a. Eine Gruppe liberaler Schöngeister, die sich mehr für avantgardistische Kunst und die politischen Debatten der internationalen Linken interessierte als für die praktischen Probleme der Revolution und ihrer Kultur. Sie galt als elitär und war Dogmatikern wie Revolutionären ein Dorn im Auge.

Dieser erste Akt von Filmzensur schreckte Künstler und Intellektuelle auf. Die Gruppe von *Lunes de Revolución* sah den Stalinismus ausbrechen, und auch Revolutionäre fragten sich, ob nicht andere Möglichkeiten politischer Auseinandersetzung angemessener gewesen wären. Viele Intellektuelle empfanden dieses Verbot als einen tiefen Vertrauensbruch und befürchteten, dass die orthodoxen Kommunisten der alten PSP sich im Vormarsch befanden.

Die Regierung sah sich zum Handeln gezwungen und so kam es im Juni 1961 zu der bereits erwähnten, ersten großen kulturpolitischen Debatte. Sie führte zu einer Klärung der Verhältnisse. Fidel Castro betonte: „Die Revolution kann nicht darauf verzichten, dass alle aufrichtigen Männer und Frauen [...] sich ihr anschließen [...], auch wenn sie keine Revolutionäre sind, also auch wenn sie keine revolutionäre Haltung zum Leben haben“ (zitiert nach Schumann 1980: 41f.). Es erhob sich die Frage: Was heißt „aufrichtig“?

Fidel Castro beantwortete sie damit, dass er *Lunes de Revolución* verbot. Denn keine einzelne intellektuelle Gruppe sollte über ein einflussreiches

Publikationsorgan verfügen, sondern nur die organisierte Gemeinschaft von Künstlern und Intellektuellen. Also wurde die *Unión de Escritores y Artistas de Cuba* (UNEAC) gegründet, eine Vereinigung, die nie zu einer eigenständigen Vertretung der Interessen ihrer Mitglieder werden durfte, sondern in allen kommenden Konfliktsituationen Handlangerin der Regierungspolitik blieb.

Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt, im Jahr 1961, begann die revolutionäre Kulturpolitik zu einer Politik der Ausgrenzung all jener zu werden, deren Meinung nicht dem verordneten Dogma entsprach. Ein Krebsübel staatssozialistischer Systeme, von dem sich auch Kuba infizieren ließ. Das Credo Fidel Castros – “Dentro de la revolución todo, contra la revolución nada” – markierte einerseits einen gewissen Spielraum, wurde aber auch als Handlungsanweisung benützt, um Vertreter unerwünschter oder abweichender Haltungen mundtot zu machen oder auszuschalten.

Die Gruppe um *Lunes de Revolución* war keineswegs konterrevolutionär, sondern wurde erst durch das Verbot in die Opposition getrieben. Guillermo Cabrera Infante hat später daraus seinen maßlosen Hass entwickelt. Als dann 1966 Jesús Díaz den *Caimán Barbudo* gründete, eine Art marxistisches Nachfolgeorgan von *Lunes de Revolución*, und nun keine “schöingeistigen”, sondern allzu unorthodoxe Meinungen vertrat, wurde auch er samt Redaktion entlassen und der *Caimán* für einige Zeit eingestellt. Intellektuelle Auseinandersetzungen sollten möglichst keine öffentlichen Kreise ziehen.

Bereits Mitte der 60er Jahre hatte die Revolution damit begonnen, ihre Reihen zu schließen. So wurde z.B. der Hochschulbereich ideologisch gesäubert und zwar von den so genannten Liberalen wie von den so genannten Linksradikalen, genauer gesagt: von den unorthodoxen Denkern. Die Revolution gewöhnte sich allmählich daran, ideologische Widersprüche nicht mehr auszudiskutieren, sondern stattdessen die Vertreter unerwünschter Positionen zu eliminieren. Einen besonderen Exzess an Ausgrenzung leistete sich die Regierung zwischen 1965 und 1967, als sie die so genannten UMAPs (*Unidades Militares de Ayuda a la Producción*) schuf, militärische Umerziehungslager für “sozial auffällige” Personen wie Hippies, Zeugen Jehovas und vor allem Schwule. Gerade die Homosexuellen passten den Eiferern nicht in ihr Weltbild vom klinisch reinen “Neuen Menschen”. Also mussten sie aus dem Erscheinungsbild der staatlichen Institutionen verschwinden, darunter eine ganze Reihe von Schriftstellern und Künstlern. Auch Pablo Milanés, heute einer der bedeutendsten Sänger Kubas, landete damals in einem der UMAPs.

Von diesem Ausbruch machistischen Wahns und anderer Säuberungen blieb der Filmbereich so gut wie verschont. Die Filmemacher besaßen so etwas wie einen *modus vivendi*, ein politisches Selbstverständnis, mit dessen Hilfe sie die auch hier auftretenden Auseinandersetzungen innerhalb des ICAIC klärten. Natürlich lief das nicht ohne Verluste ab. Die wenigen, die sich hier nicht einfügen mochten, verließen das Filminstitut im Laufe dieser Jahre, darunter der Mitbegründer und Kameramann Néstor Almendros. Ansonsten waren sich Leitung und Regisseure darin einig, ein Bollwerk gegen die immer wieder aufflammende Diskussion um den Sozialistischen Realismus zu bilden und einen ästhetischen Pluralismus zu pflegen, zumindest in diesem Jahrzehnt der Suche.

Als die Regierung 1968 die Rock-Musik als besonderen "Ausdruck des US-Imperialismus" aus Radio und Fernsehen verbannte, bildete das ICAIC eine eigene *Grupo de Experimentación Sonora*, in der einige der besten jungen Musiker wie Leo Brouwer, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés und Sergio Vitier sich zusammenfanden und an einem eigenen Sound experimentierten. Aus dieser Gruppe entstand die *Nueva Trova*, das "neue kubanische Lied".

Große Zensurprobleme gab es im Filminstitut nicht. Darin unterscheidet sich Kuba wohltuend von anderen staatssozialistischen Ländern. Aber der relativ bescheidene Umfang der Produktion abendfüllender Filme bot auch numerisch nicht allzu viel Konfliktstoff. Außerdem basiert die Herstellung eines Films – anders als die eines Buches, eines Bildes oder eines Liedes – auf einem kollektiven Schaffensprozess, der ständige Diskussionen erfordert, bei denen Konflikte frühzeitig geklärt werden können. Trotzdem hat es im ICAIC in allen Jahrzehnten heftige Debatten über Form und Inhalt gegeben, die auch Spuren bei manchen Filmen hinterließen wie z.B. bei *Hasta cierto punto* von Tomás Gutiérrez Alea (1984). Aus politisch-ideologischen Gründen ist meines Wissens kein Spielfilm von der Verbreitung ausgeschlossen worden. Ein brutaler Akt der Filmzensur geschah erst in jüngster Zeit, als die Betonfraktion gegen *Alicia en el pueblo de Maravillas* von Daniel Díaz Torres operierte.

Auch der nächste kulturpolitische Konflikt berührte den Filmbereich nur indirekt, aber er muss erwähnt werden, weil er das Ende des ersten Jahrzehnts markiert, in dem ideologische Debatten und kulturpolitische Auseinandersetzungen immerhin noch möglich waren, in dem die Revolution – trotz aller dogmatischer Knebelungsversuche – noch etwas Experimentelles, oft auch Improvisiertes besaß und damit einzelne Freiräume ließ. Der Fall Padilla beendete 1971 diese "romantische Phase" – wie der Schriftsteller

Lisandro Otero, der damals eine zwiespältige Rolle spielte, gern diese Zeit der frühen Fehler bezeichnet.

Heberto Padilla, Poet, der einzige der "Schöngeister" von *Lunes de Revolución*, der Kuba nicht verlassen hatte; seit 1968 ein Störfaktor, weil er sich damals mit seinem Gedichtband *Außerhalb des Spiels* zu weit von der Tugend des revolutionären Optimismus entfernt hatte; ein unbotmäßiger Bohemien, der der Revolution nicht den Rücken kehren, aber sich auch nicht einfach einordnen wollte; die Galionsfigur intellektuellen Widerstands, zu der ihn westeuropäische Linke stilisiert hatten. Im März 1971 wurde Padilla vom Staatssicherheitsapparat aus dem Verkehr gezogen, d.h. wegen angeblicher konspirativer Kontakte als "Konterrevolutionär" verhaftet. Erst auf internationalen Druck und nach einer jener obskuren "Selbstkritiken" wurde Heberto Padilla freigelassen.

Sein Fall war der Auftakt für das so genannte *quinquenio gris*, das "graue Jahrfünft" – wie die nun beginnende Zeit schlimmster Verfolgungen später euphemistisch hieß. Fidel Castros Wirtschaftspolitik war gescheitert, die Hardliner der Moskau-Front innerhalb der Partei zwangen ihn zur Selbstkritik und nutzten die Stunde, um ideologisch in allen Bereichen Tabula rasa zu machen. Kuba igelte sich für einige Jahre ein und etablierte ein neues System – oder besser gesagt ein altes, denn es stammte aus dem sowjetischen Arsenal der Staatsführung –, ein zentralistisches System staatlicher Administration. Die Revolution wurde in ein Korsett gezwängt und damit institutionalisiert. Das bedeutete das vorläufige Ende jeglicher Debatte über den weiteren Verlauf des sozialistischen Aufbaus.

1976 wurde das Kulturministerium gegründet und alle kulturellen Institutionen darin vereint. Auch das ICAIC verlor *de jure* seine Autonomie und firmierte von nun an als Teil des Kulturministeriums. Aber die äußere Kosmetik änderte *de facto* so gut wie nichts. Der Präsident des ICAIC war nun stellvertretender Kulturminister. Und sein Chef war ein alter Vertrauter: Armando Hart, früherer Erziehungsminister und wie Alfredo Guevara ein treuer Fidelist. Hart bemühte sich, die schwer angeschlagene Kultur zu revitalisieren, und warb unter den Künstlern und Intellektuellen um Vertrauen in seine neue, offenere Kulturpolitik.

Aus dem Themenkatalog filmischer Produktion verschwanden während des *quinquenio gris* die konflikträchtigen Gegenwartsstoffe und es erschienen die revolutionären Bewährungsproben der 60er Jahre wie die Invasion in der Schweinebucht (*Girón*, Manuel Herrera 1972), der Kampf gegen die konterrevolutionären Banden im Escambray (*El hombre de Maisinicú*, Ma-

nuel Pérez 1973) oder die Auseinandersetzung mit Sabotageakten (*Ustedes tienen la palabra*, Manuel Octavio Gómez 1973) und Santiago Álvarez' Filmepen über die Reisen Fidel Castros durch Lateinamerika, Afrika und Osteuropa (*De América soy hijo ...*, 1972 usw.) – Einverständnis fördernde Stoffe in durchaus bemerkenswerten Filmen.

Auf eine Ausnahmeerscheinung ist hier aufmerksam zu machen: auf Sara Gómez, die einzige Frau, eine Farbige noch dazu, der es in Kuba gelang, einen Spielfilm zu realisieren: *De cierta manera* von 1974, ein ungewöhnliches, emanzipatorisches Werk, das Tomás Gutiérrez Alea fertig stellen musste, weil sie zuvor an Asthma starb.

Armando Harts kulturpolitische Vitalisierungsstöße kurbelten ab 1976 zwar die kulturellen Aktivitäten wieder an, aber die von der Verfolgungswelle traumatisierten Künstler schienen der verordneten Harmonie nicht zu trauen. Jedenfalls wagten sie sich nur zögernd an Werke, die aus dem vorgegebenen Rahmen fielen. Der Spielfilm, der mit *Cecilia* und *Amada* von Humberto Solás eine fatale Wende zum teuren, gefälligen Historienspektakel nahm, geriet Anfang der 80er Jahre in die Krise, die sogar einen Wechsel an der Spitze des ICAIC zur Folge hatte: Auf Alfredo Guevara folgte Julio García Espinosa, einer der namhaftesten Regisseure aus der Gründer-Generation. Eine Politik verstärkter Produktion von kostengünstigen, gegenwartsbezogenen Filmen und die Suche nach neuen Talenten machte das kubanische Kino beim Publikum wieder attraktiv und populär. Die kulturelle Avantgarde der 60er Jahre blieb jedoch weit hinter den innovativen Möglichkeiten zurück, die sich in der zweiten Hälfte der 80er Jahre in anderen Bereichen der kubanischen Kultur unter dem Eindruck der politischen Öffnung in der Sowjetunion zeigten, vor allem in der bildenden Kunst, in der Musik, auf dem Theater, in der Literatur und selbst im Ballett.

Es waren künstlerische Reaktionen auf die Unbeweglichkeit staatlicher Institutionen, auf die Erstarrung der Kulturpolitik, die nicht wahrnehmen konnte oder wollte, dass eine junge Generation nach neuen Ausdrucksformen, aber auch nach neuen Organisationsmöglichkeiten drängte. Durch Provokation, allen voran durch bildende Künstler, wurde versucht, die etablierten Kader – "diese Hundertjährigen", wie man sie nannte –, in Unruhe zu versetzen. Die Kunstrebellen unternahmen Straßenaktionen und stellten dabei vieles in Frage, aber nicht die Revolution. Die Gruppe *Straßenkunst-Experiment* brach mit Rockmusik in eine Grundsatzdebatte der ehrenwerten UNEAC ein. Die Mitglieder hatten sich Gasmasken über die Köpfe gezogen

und teilten auf Schildern mit: "Wir wollen uns nicht vergiften lassen, nicht vergiften von dem alten Scheiß!" (zitiert nach Schumann 1989).

Diese Zusammenhänge lassen sich hier leider nicht weiter ausführen, die Darstellung der kubanischen Kultur in den späten 80er Jahren wäre eine eigene Untersuchung wert. Zusammengefasst nur so viel: Es war eine Kultur des Protestes gegen den Apparat, die sich hier als Straßenkunst manifestierte, Kunstausstellungen in privaten Hinterzimmern und Theater im Wohnzimmer durchführte, Körpertheater, Tanz-Theater als Abspaltung von Alonsos verstaubtem Ballett; die sich endlich auch mit jener Rock-Musik äußerte, die in Lateinamerika längst als nationale Musikbewegungen gefeiert wurden; und die sogar in der Lage war, experimentelle 16-mm-Filme zu drehen im Rahmen der *Brigada Hermanos Saíz*. Diese "Kultur von unten" spielte sich weitgehend außerhalb und oft gegen den Widerstand der Kulturfunktionäre und staatlichen Kulturinstitutionen ab, ängstlich beäugt von den einen, kräftig observiert von den anderen. Dies war eine in ihrer Breite und ihrem Potential an Widerspruch für Kuba neue Erfahrung.

Sie geschah vor dem Hintergrund der so genannten *rectificación*, einer "Begradigung von Abwegen", wie sich vielleicht übersetzen ließe. Sie war ab 1986 eine typisch kubanische Antwort auf Glasnost und Perestroika in der Sowjetunion. Die "Fehlerberichtigung" bestand nämlich darin, dass die Regierung vorsichtige wirtschaftliche Reformen wie die Zulassung der Bauernmärkte wieder zurücknahm und auch in anderen Bereichen einen Weg der Rezentralisierung einschlug. Gleichzeitig wagten es die Kubaner, sich von den fremden Schablonen zu befreien und zu den eigenen ideologischen Wurzeln zurückzufinden: Che Guevara und José Martí hießen die wieder stärker gefragten Leitbilder.

In diesem Zusammenhang – der Rückbesinnung auf die eigenen Kräfte und der Wiederentdeckung eigenständiger, nationaler Werte – wird auch die kulturelle Blüte am Ende der 80er Jahre begreifbar und von den staatlichen Autoritäten zunächst zugelassen. Der Spielraum für vielfältige kulturelle Experimente blieb relativ weit offen. Repressive Maßnahmen richteten sich meist gegen Kunstaktionen im öffentlichen Raum oder gegen künstlerische Objekte und Bilder, die sich ein allzu befremdliches Bild von gewissen Ikonen der Revolution wie Che Guevara oder Fidel Castro erlaubten.

Es ist den 90er Jahren vorbehalten, als das Jahrzehnt besonderer kulturpolitischer Intoleranz in die Kulturgeschichte Kubas einzugehen. Die endgültige Abnabelung von osteuropäischer Versorgung, die verzweifelte Suche nach westlicher Unterstützung, die allmähliche Aufweichung des ökonomischen Zentralismus und das dogmatische Festhalten am autoritären

schen Zentralismus und das dogmatische Festhalten am autoritären Machtssystem führten zu einer höchst disparaten Politik in allen Bereichen, die sich geradezu dramatisch auf die Kultur auswirkte. Es ist eine Politik der Willkür und Unberechenbarkeit, wie sie Kuba bis dahin nicht kannte.

Sie begann im Juni 1991. Zehn Intellektuelle, Schriftsteller und Journalisten, forderten in einem offenen Brief an die Staatsführung einen nationalen Dialog zur Vermeidung der drohenden wirtschaftlichen und sozialen Katastrophe sowie direkte und freie Parlamentswahlen. Die Reaktion: Verhaftung der meisten Unterzeichner und Verurteilung zu Gefängnisstrafen zwischen einem und zwei Jahren wegen "unerlaubter Vereinigung und Diffamierung der Regierung" (zitiert nach Schumann 1992).

Im selben Monat wurde in Havanna der Film *Alicia en el pueblo de Maravillas* von Daniel Díaz Torres aufgeführt, eine Gesellschaftssatire, die ein Panorama umfassender Systemkritik entfaltet wie kein anderes künstlerisches Werk zuvor. Nach tumultuösen Vorführungen, die offensichtlich von Agenten des Staatssicherheitsapparats ausgingen, wurde der Film verboten. Die Parteipresse entfesselte eine geradezu stalinistische Verleumdungskampagne gegen das Parteimitglied Díaz Torres. Der Präsident des Filminstituts wurde entlassen und eigentlich sollte das ICAIC, das den Hardlinern im Apparat stets ein Dorn im Auge war, mit dem Institut für Rundfunk und Fernsehen, einem Propagandainstrument entsprechender Qualität, zusammengelegt, d.h. beseitigt werden. Doch das schien selbst Fidel Castro zu weit zu gehen: Er setzte seinen alten Vertrauten Alfredo Guevara, der bei der letzten Krise des ICAIC zehn Jahre zuvor gehen musste, wieder in sein altes Amt ein. Dem gelang es, die Wogen zu glätten. *Alicia* wurde ein halbes Jahr später, beim Filmfestival von Havanna, noch einmal vor Delegierten aufgeführt. Danach war das Werk nur noch gelegentlich in der Kinemathek sehen. Eine reguläre Verbreitung hat es auf der Insel nie gefunden, aber die erfindungsreichen Kubaner kennen es besser als jeden anderen kubanischen Film: Sie haben sich mit Raubkopien auf Video versorgt.

Zwei Jahre nach dem Skandal wurde im Dezember 1993 mit *Fresa y chocolate* von Tomás Gutiérrez Alea und Juan Carlos Tabío das wichtigste internationale Kulturereignis, das Filmfestival von Havanna, eröffnet: mit einem weiteren erstaunlich kritischen Gegenwartsfilm, einem bewegenden Appell an die Toleranz in einem System, das seit langem von geistiger Unduldsamkeit gezeichnet ist. Der Film wurde zum ersten Welterfolg des kubanischen Kinos und stärkte die Position des ICAIC.

Im Dezember 1995 wurde *Guantanamera*, der letzte Film von Tomás Gutiérrez Alea (wieder zusammen mit Juan Carlos Tabío), beim Festival uraufgeführt, eine bemerkenswert offene Auseinandersetzung mit dem Bürokratismus. Die Kritik lobte und Fidel Castro kritisierte ihn, allerdings erst drei Jahre später, im Februar 1998, und nach dem Tod seines Regisseurs. In einer mehrstündigen Rede vor der Nationalversammlung teilte er auch einige Seitenhiebe gegen die Kultur aus, weil sie zu wenig vom gewünschten Optimismus verbreitete. Die Gemeinde der Kulturschaffenden befürchtete Schlimmstes. Wieder war von der Abschaffung des ICAIC die Rede. Sein Präsident Guevara bekundete auf einer Pressekonferenz die Treue der Filmemacher zur Revolution. Staatspräsident Castro relativierte kurz darauf in einem Gespräch mit dem Präsidium der UNEAC seine Kritik. Hinter seinen Auslassungen war keine zielgerichtete Politik zu erkennen, wohl aber die Taktik der Einschüchterung: Jeden kann jederzeit der Bannstrahl treffen, selbst Helden der Revolution wie Ochoa oder Chefideologen wie Aldana.

Wer sich gar als Dissident outete und früher ein prominenter Intellektueller war, den konnten auch Spielarten des Rufmords als neue Qualität in der politischen Auseinandersetzung treffen. Am 10. März 1992 schickte Kulturminister Armando Hart dem Schriftsteller und Filmregisseur Jesús Díaz einen offenen Brief, in dem er ihn des Verrats an der Revolution bezichtigte und schrieb: "Die Gesetze sehen für Deine Niedertracht keine Todesstrafe vor; aber die Moral und die Ethik der kubanischen Kultur werden Dich noch härter strafen" (Schumann 1992). Eine beispiellose Tirade eines Mannes, der seit 1976 für die kubanische Kulturpolitik verantwortlich war und erst 1997 abgelöst wurde.

Bis dahin war es dem Staatspräsidenten oder dem Kulturminister oder dem Chef-Ideologen vorbehalten, die Intellektuellen und Künstler, die auf "Abwege" gerieten, mit einem Arsenal von Drohungen zur Räson zu bringen. Im März 1996 mischte sich erstmals Verteidigungsminister Raúl Castro vor dem V. Plenum des Zentralkomitees mit einem "Bericht des Politbüros" in die geistigen Angelegenheiten ein: einer ideologischen Abrechnung von seltener Schärfe mit den akademischen Reformkräften. Exemplarisch abgestraft wurde eine Denkfabrik der Partei, die inzwischen als NGO firmierte, das *Centro de Estudios de América* (CEA). Hier entstanden viel diskutierte Modelle für weitreichende Wirtschaftsreformen und für die Demokratisierung von Partei und Gesellschaft. Für Raúl Castro jedoch waren die Genossen dabei, "in das Spinnennetz ausländischer Kubanologen zu geraten, die

den USA und ihrer Politik der Fünften Kolonne dienen" (zitiert nach Schumann 1996).

Die Brandrede, als Rundumschlag angelegt, verstörte die Intellektuellen, denn solche Argumente waren zuletzt vor zwanzig Jahren, während des *quinquenio gris*, benutzt worden, um Institute zu säubern und die geistige Elite mundtot zu machen. Sogar die UNEAC und selbst Hart zeigten sich betroffen. Die praktischen Folgen nach dem Paukenschlag blieben merkwürdig begrenzt. Das CEA wurde wieder unter Parteikuratel gestellt, sein Direktor entlassen, einige Wissenschaftler an Institute versetzt, wo sie sich nicht weiter mit Reformen um Kuba beschäftigen mussten. Ein Brand wurde entfacht und verpuffte, hinterließ aber ein Klima der Verunsicherung.

Von einer durchdachten Kulturpolitik war in diesem Jahrzehnt der Dollarisierung der Revolution wenig zu erkennen. Der Staat zog sich aus der Kulturförderung immer weiter zurück, sorgte lediglich für eine Grundversorgung auf Peso-Basis (damit sind aber allenfalls Personalkosten zu bezahlen) und erwartete von den kulturellen Institutionen im übrigen Selbstfinanzierung, d.h. die Beschaffung der nötigen Devisen.

Im Filmbereich führte diese Sparpolitik dazu, dass der beliebte *Noticiero Latinoamericano* abgeschafft und die Dokumentar- und Kurzfilmproduktion so gut wie eingestellt wurde. Dutzende von Filmregisseuren und Hunderte von Technikern wurden arbeitslos, die meisten erhielten aber weiterhin vom ICAIC einen monatlichen Grundlohn. Das Filminstitut finanzierte sich hauptsächlich über Serviceleistungen für ausländische Gesellschaften: Aus einer Produktionsstätte wurde ein Dienstleistungsbetrieb. Nur durch Co-Produktion mit ausländischen Partnern ist es hin und wieder möglich, einen Spielfilm zu drehen wie im letzten Jahr *La vida es silbar* von Fernando Pérez, ein ästhetisch ungewöhnliches Werk und ein entschiedenes Plädoyer für ein selbstbestimmtes Leben. Dieser Verweis auf das Individuum fand sich auch in anderen kulturellen Ausdrucksformen, vor allem in der Literatur, in der bildenden Kunst und in der Pop-Musik, zum Teil auch auf dem Theater – ein Phänomen der 90er Jahre und der vorsichtigen Systemöffnung, die selbst Privatinitiative reklamiert.

Andererseits zeigte sich am Ende dieses Jahrzehnts die kulturpolitische Lage durchaus gespannt. Vor allem der Druck auf die Dissidenten, die ihren Aktionsradius etwas vergrößern konnten, stieg. So gab es eine zunehmende Zahl unabhängig von staatlicher Bevormundung arbeitender Journalisten wie z.B. die Gruppe *Cuba Press* des Schriftstellers Raúl Rivero, die versuchten, ihre regime-kritischen Meldungen und Kommentare über ausländische Me-

dien der kubanischen Bevölkerung zugänglich zu machen. Rivero und andere Journalisten wurden deshalb mehrfach verwarnt und kurzfristig verhaftet. Drei von ihnen wurden im Mai 1999 zu Haftstrafen zwischen eineinhalb und zweieinhalb Jahren verurteilt.

Ein peinlicher Schauprozess gegen vier Dissidenten, darunter Vladimiro Roca, der Sohn des KP-Mitbegründers Blas Roca, ging Mitte März 1999 sogar *via* Fernsehen über die Bühne. Die Argumente der Anklage waren allerdings so dürftig, dass sich selbst Spitzenfunktionäre die Haare raufen. Das änderte aber nichts an den Gefängnisstrafen zwischen drei und fünf Jahren, zu denen die Angeklagten verurteilt wurden, weil sie 1997 die Regierungspolitik einer rückhaltlosen Analyse unterzogen und als Konsequenz daraus zum Wahlboykott aufgerufen hatten. Die Appelle des Papstes und der Europäischen Union verhallten zunächst ungehört, was dazu führte, dass ein neuerlicher Akt außenpolitischer Imagepflege, der Besuch des spanischen Königs, verschoben wurde. Im Frühjahr 2000 wurden dann drei der Inhaftierten "auf Bewährung" freigelassen. Nur Vladimiro Roca, der prominenteste, blieb weiter in Haft.

Dann wurde ein neues Informationsgesetz erlassen, das eigentlich zur Bekämpfung der Kriminalität dienen sollte, aber tatsächlich der Kriminalisierung der Dissidenz diene. Es hat zur Folge, dass jeder mit einem Bein im Gefängnis steht, der kritische Informationen über den Zustand Kubas sammelt und an US-amerikanische Medien oder Regierungsstellen weiterleitet. Es werden Haftstrafen von bis zu 20 Jahren angedroht, wenn solche Informationen den "kubafeindlichen Interessen der USA" dienen: Das Gesetz betrifft auch die Auslandskorrespondenten, die bisher für eine gewisse Transparenz der kubanischen Verhältnisse sorgen konnten.

Dafür wurde 1999 die Kultur weitgehend von Sanktionen verschont. Der Staat investierte sogar: Das Anwesen von Dulce María Loynaz, das nach ihrem Tod zu verfallen drohte, wurde restauriert und in ein Kulturzentrum mit Sitz der erlauchten Kubanischen Sprach-Akademie verwandelt. Die notleidende Buchproduktion wurde allmählich wieder erhöht: So sollen 1999 372 statt zuletzt 275 Titel gedruckt worden sein, insgesamt zehn Millionen Bücher und trotzdem nur ein Siebtel von dem, was in besseren Zeiten herausgebracht wurde. Und schließlich soll die Spielfilm-Produktion angekurbelt werden. Aber das ist wohl eher ein frommer Wunsch, der vor allem von der Lösung der Finanzierungsprobleme abhängt.

Am 22. März 2000 ging dagegen eine Ära zu Ende: Alfredo Guevara legte sein Amt als Präsident des ICAIC nieder, um sich "internationalen

Aufgaben der Kultur“ zu widmen. Der Rücktritt war lange erwartet worden. Guevara, der das Filminstitut mitbegründet und mit einer erzwungenen Unterbrechung rund drei Jahrzehnte geleitet hat, wollte sich schon seit längerer Zeit zurückziehen, um seine Memoiren zu schreiben, wie er immer wieder betonte. Tatsächlich sah er wohl keine Entwicklungsmöglichkeiten für den kubanischen Film mehr, dem kulturellen und ideologischen Aushängeschild revolutionärer Jahre. Auch war sein Gestaltungsspielraum auf ökonomische Fragen geschrumpft, seit das ICAIC, von dem einst kulturpolitische Signale ausgingen, sich zunehmend in ein Dienstleistungsunternehmen verwandelte hatte.

Alfredo Guevara, trotz seiner autoritären Gebärden ein Liberaler unter der alten Garde, der viele Angriffe der Dogmatiker auf die Kultur des Landes abwehren half, suchte nur noch nach einem günstigen, d.h. politisch opportunen Moment für seinen Rücktritt, damit Staatspräsident Fidel Castro den alten Weggefährten „auf dessen Bitte hin von seinen Funktionen entbinden“ konnte – wie *Granma* in einer kurzen Notiz auf der ersten Seite meldete. Gleichzeitig erklärte er sich jedoch bereit, weiterhin als Präsident dem Filmfestival dienen zu wollen. Zu seinem Nachfolger wurde Omar González ernannt, bis dahin Direktor des *Instituto del Libro*, des wichtigsten staatlichen Buchverlags. Damit steht zum erstenmal ein Funktionär und kein Cineast an der Spitze dieser renommierten Institution. Kurz nach Guevara quittierte auch der Direktor der Kinemathek, der Romancier Reynaldo González, seinen Dienst.

Der Niedergang des ICAIC ist evident. In den 90er Jahren – diesem Jahrzehnt existentieller Schwierigkeiten und eines geistigen Klimas immer wieder erschreckender Intoleranz – konnten hier im Schutz von einem der namhaftesten Intellektuellen der Insel zwar mehr kritische und ästhetisch relevante Gegenwartsfilme gedreht werden als je zuvor. Aber gleichzeitig büßte das Filminstitut seinen kulturpolitischen Einfluss auf Lateinamerika ein: Es hatte materiell und ideologisch nichts mehr zu bieten, war selbst zum Bittsteller geworden.

Das vom ICAIC veranstaltete *Festival des Neuen Lateinamerikanischen Films* büßte ebenfalls seine Bedeutung ein, denn es blieb nicht länger einzigartiger Treffpunkt des Film- und Videoschaffens in Lateinamerika und der Karibik, sondern wurde von seinen Verantwortlichen zu einer verwechselbaren internationalen Angelegenheit aufgeblasen, bei der ausländische Botschaften die Kubaner mit den filmischen Schätzen ihrer Länder beglücken und dabei auch lateinamerikanische Filme gezeigt werden.

Wenn die neue Leitung des Kubanischen Filminstituts nicht überhaupt nur als Nachlassverwalter berufen wurde, um es über kurz oder lang mit dem Fernsehinstitut zu fusionieren und also abzuschaffen (ein oft diskutiertes Projekt), dann dürfte es ihr kaum gelingen, das frühere Renommee wieder herzustellen. An ästhetischer Innovation haben die internationalen Co-Produzenten kein Interesse, die heute bei der Stoffentwicklung das entscheidende Wort mitreden. Und vor gesellschaftskritischen Themen wird der neue Leiter zurückschrecken, denn er hat nicht die Rückendeckung eines Guevara, sondern gilt eher als konfliktscheu. So bleibt vor allem die Erinnerung ...

Literaturverzeichnis

Schumann, Peter B. (1980): *Kino in Cuba 1959-1979*. Frankfurt/M.: Vervuert 1980.

- (1989): “‘Kunst oder Tod – Wir werden siegen!’ Vom Aufbruch der Kultur in Cuba”. In: *Der Tagesspiegel*, Berlin: 5.11.1989, Sonntagsbeilage.
- (1992): “*Eiszeit in der Karibik. Die kubanische Regierung macht gegen die Intellektuellen mobil*”. In: *Der Tagesspiegel*, Berlin: 19.7.1992, Sonntagsbeilage.
- (1996): “Scharfmacherei und Schadensbegrenzung. Die kulturpolitische Situation in Cuba nach der Brandrede Raúl Castros”. In: *Frankfurter Rundschau*, 24.5.1996.